

М. А. Кузмин (1875--1936) - лирик

"И улыбается под сотней
масок Смерть"

(Вяч. Иванов)

Если для Иннокентия Анненского его декадентство, определяемое сознанием невозможности защитить индивидуум от власти практики (и вместе с тем нежеланием смириться с создавшимся положением) - было осознанным и не скрываемым явлением, а для Бальмонта - явлением, скрытым от него самого, но объективно проявившим себя в абсурде цельности и оправдания, то М. Кузмин, будучи декадентом и сознавая это, скрывал свое лицо под маской своего лирического героя, под маской "прекрасной ясности", что повлекло к существующему до сих пор недоразумению при определении его места в русском символизме.

Стихотворение Кузмина "Где слог найду, чтоб описать прогулку", открывающее его первую большую книгу стихов 1907 г. "Сети" (дебютировал же Кузмин в 1905 году на страницах альманаха, носившего название "Зеленый сборник стихов и прозы"), в которой он сразу показал себя как сложившийся поэт, было воспринято критикой как некая квинт-эссенция его поэзии. В определенном смысле это было справедливо: ведь здесь мы встречаемся с такими характерными (хотя и не абсолютными для всего Кузмина) признаками его поэтики, как передача атмосферы игривой легкости, милой беззаботности, капризной влюбленности (одни прилагательные в простом их перечислении, как замечает

исследователь творчества Кузмина Марков, создают неповторимую кузминскую ауру "духа милых мелочей"¹, и с любимым Кузминым XVIII веком ("Мариво", "Свадьба Фигаро", "Пьерро"), и с указанием на круг интересов и увлечений поэта (французская проза, музыка, театр), и, наконец, и прежде всего, с кузминским гедонизмом, эпикурейством, с его культом эротической, чувственной и даже извращенной в своей утонченной чувственности любви⁺ — ведь влюбленные признания поэта в этом стихотворении обращены к условному персонажу мужского пола, хотя, как это часто бывает у Кузмина, они могут быть прочитаны и как обращенные к женщине, имеющей в своем облике нечто мальчишеское и в то же время женственное, ведь и "Пьерро" — условный персонаж итальянской комедии дель Арте — тоже таков. Это стихотворение можно считать и одним из самых выразительных в отношении кузминского стиля, которому присущи "перечислительная описательность" — причем Кузмин не боится повторений, — аллюзивность "культурных" сравнений, строгость композиционного рисунка (третья строфа носит характер некоего резюме), непринужденность интонации, характерной скорее для галантной беседы, чем для лирики, "фабулистическое" содержание, указывающее на связь лирики Кузмина с его прозой, "голландская" конкретность деталей, резко отграниченных друг от друга, равно как и конкретность и отграниченность переживаний, и, наконец, пропущенность всего "материала" сквозь призму

⁺ "Почти каждому, кому известно имя Кузмина, также известно, что его "Книги сладкие любви" повествуют главным образом (хотя и не исключительно) о любви гомосексуальной. Это единственная в России первоклассная поэзия на эту тему, и неслучайно ее появление в период, когда отпадали многие литературные табу"².

эстетизма. Однако критика восприняла это стихотворение не только как чрезвычайно выразительное с точки зрения поэтики и стиля Кузмина, но и увидела в нем некий манифест, декларацию поэта, которая была интерпретирована В. Мирмунским, а вслед за ним и другими исследователями, как выражение свободного и радостного приятия мира, без искажения его чрезмерной "индивидуалистической требовательностью", что позволило ему назвать Кузмина зачинателем "поколения преодолевших символизм"³. Но можно ли действительно воспринимать это стихотворение как отказ Кузмина от индивидуалистической требовательности, считая его программным, т.е. говорящим о некоей найденной поэтом другой, не символистской, положительной позиции, о найденном другом принципе жизненного поведения, отношения к миру, вытекающих, например, как это было у преодолевших символизм акмеистов, из отказа от того, чтобы "эволюцию личности... представлять себе в условиях времени и пространства", как пишет в программной статье "Наследие символизма и акмеизм" Гумилев⁴, т.е. из признания открытости мира? Прежде всего, при анализе лирики Кузмина нельзя не заметить, что никакого "реального" вещного мира, который якобы "радостно" принимает поэт, у Кузмина вообще не существует, так как мир Кузмина - это "Мир искусства" в самом прямом значении этого определения, т.е. мир искусственный, сделанный, часто - театрализованный мир интерьеров, декораций, бутафории, в котором движутся "персоны" или персонажи, разыгрывающие перед зрителями свои роли. В этом смысле Кузмин, в не меньшей мере, чем Бальмонт, хотя и по-другому, "отвлекался" от мира действительности. Во-вторых, Кузмин, который в от-

личие от Бальмонта и подобно Анненскому знал, что значит такое отвлечение, разоблачал легковесность, маскарадность созданного им самим предельно театрализованного и эстетизированного мира, относясь иронически к тому, что воспевал его лирический герой, и трагически переживая обреченность не обладающего духовной автономией индивидуума (каковым является его герой) на уход от мира реального в "мир искусства", в этот построенный им самим "картонный домик", дававший лишь иллюзию защиты от практики.

Стихотворение "Где слог найду, чтоб описать прогулку" представляет собой яркий пример эстетизации жизни: эмпирические предметы и явления отобраны так, чтобы создать впечатление театральной праздничности и праздности, т.е. всего того, что связано с удовольствиями — чувственными, но отнюдь не грубыми. Это — прогулка, изысканный пикник, утонченность которого подчеркивается названием французского вина — шабли, и тем, что оно — "во льду", на "легкость" которого указывает "поджаренная булка", на красоту которого указывает сравнение цвета спелых вишен с агатом, на упоительность которого указывает определение этого цвета — "сладостный"; это — купание после жаркого дня в прохладной воде, доставляющей наслаждение разгоряченному телу; это — созерцание милого лица, прежде всего — "взора глаз", ничем не опечаленного, не затуманенного никакой заботой, а "лукавого и манящего", обещающего веселую, комедийную и затейливую (как капризное перо Мариво) игру в любовь; это — предвкушение "любви ночей", обещающих смену нежности и страсти, и, наконец, это — всеобобщающие "цветы земли" — сим-

вол всего, что может доставить радость, удовольствие, наслаждение изысканно-тонкому вкусу эпикурейца и гедониста. Лирический герой этого стихотворения, говорящий о своей влюбленности в мир, влюблен в мир явно условный, влюблен не в человека, а в Пьеро, в образ явно масковый. Можно сказать, что герой здесь - "поклонник и поэт", пользуясь выражением Блока, самой условности *par excellence*. Однако, было бы опрометчивым видеть в этом поклонении принятую и утверждаемую Кузминым позицию, ведь при ближайшем рассмотрении оказывается, что это вовсе не позиция, а поза, такая же условность, как и все в его лирике, на что указывает откровенная, хотя и тонкая ирония и по отношению к созданному им миру, и по отношению к его создателю, предостерегающая читателя от того, чтобы увлекшись красочностью зрелища, забыть о том, что он присутствует "в театре", и до конца поверить, что тот маг и волшебник, который создал этот иллюзорный прекрасный мир, сам верит в его натуральность. Уже начало стихотворения, заключающее в себе риторический вопрос, не может не восприниматься как лукаво-ироническое по отношению к самому задающему вопрос, т.к. герой ищет (и находит) "высокий слог" для воспевания вещей в сущности своей прозаических (например, гастрономических "поджаренной булки" и "спелых вишен"), что в эпоху классицизма, которую здесь явно стилизует поэт, и на которую указывают "культурные" аллюзии стихотворения, в эпоху строгого разграничения стилей, было вещью недопустимой. Последняя строка первой строфы стихотворения, вполне державинская по своей насыщенности односложными словами (плеск, тел, чей жар... рад) и по своей звукописи (плеск-тел, жар-рад, прохладе-влаги), обращает на себя внимание и

вполне державинским витиевато-торжественным синтаксисом: "Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад", который в державинскую эпоху был уместен лишь при обращении к высоким предметам поэзии; там же, где, как в данном случае, речь идет просто о физическом чувстве удовольствия от прохладной воды, в которую погружаются разгоряченные на жарком солнце тела купающихся, торжественность, создающаяся за счет такого синтаксиса, может восприниматься лишь как лукаво-пародийная. Иронией окрашено и использование такой поэтической фигуры, как "далек закат", делающий в контексте описанной ситуации квази-возвышенным простое по содержанию указание на то, что солнце еще высоко, времени до вечера много и можно купаться вдоволь. Интересно, что слово "гулко" в строке "И в море слышен гулко / Плеск тел[...]" вызывает невольную ассоциацию не с названным морем, а с неназванной баней, где звуки действительно звучат гулко, что придает нарисованной картине характер подчеркнуто искусственный, причем впечатление искусственности поддержано и искусной, почти каламбурной кузминский звукописью: тавтологическими рифмами (прогулку-булку-гулко; манящий, звенящий, пьянящий; воздушных, душных, послушных), а также множеством рифм внутренних (найду-во льду, агат-закат, взор-взор, перо-Пьерро, мелочей-ночей, житья-я), наряду с другими приемами, создающими столь высоко ценимую символистами музыкальность, которая в поэтическом мире Кузмина парадоксальным образом рождена не тем, что должно было бы ее рождать - не чувством, а, увы, только чувственностью, что опосредованно говорит о кузминской иронии по отношению к своему лирическому герою.

Вторая строфа стихотворения уже прямо указывает на искусственность, а, главное - на легковесность (взор Пьерро, рифмующийся со вздором) очаровательного мира звенящей (очевидно, от бубенцов, которыми обычно увенчивается шутовской колпак) комедии, клоунады, ГИНЬОЛЯ созданной самим героем искусственной жизни. Рифмующееся с "Пьерро" капризное "перо" вбирает в свою семантическую значимость "стиля", "писательской манеры" и значение птичьего пера, указывая одновременно и на почти нечеловеческую легкость и беззаботность жизни, и на модное франтовство, дендизм, ведь перья как украшения вошли в моду именно в те годы, когда было написано это стихотворение (ср. у Блока: "астральная мода на шлейфы, на перья..."). Иронический, иногда почти гиньольный эффект достигается и неожиданным в любовной лирике воспеванием наряду с милым взором и пьянящим разрезом губ такой "прозаической" детали лица, как нос, введение которой опять же отсылает нас к забавному и обманному миру клоунады, буффонады (клоуны, нацепляющие нос), что поддержано и упоминанием Фигаро, впоследствии названного Кузминым в "Новом Гуле" "фиглярствующим Фигаро". "Пьянящий" и "кружит ум" указывают на состояние галлоцинационной выключенности героя из действительной жизни и на его очарованность игрой в любовь, одновременно лукаво-иронически отсылая читателя к другому источнику опьянения - к "шабли во льду" из первой строфы.

Декоративность и буффонадность художественного мира Кузмина, вскрытая им самим с тонкой иронией, позволяет уже в этом стихотворении угадать тот стилизованный под XVIII век со-

мовский мир, который так пластично раскрывается во второй части книги, особенно, в ее первом разделе, носящем название "Ракеты", с его фейерверками, масками, пасторальной сменой времен года, и почувствовать, как это было и у "чародея" Сомова, что и здесь за праздничностью, праздностью и фривольностью "улыбается под сотней масок Смерть" (Цитата из стихотворения Вяч. Иванова "О Сомов, чародей...").

Уже анализ только одного этого стихотворения показывает, что Кузмин в не меньшей мере, чем эстетизирующий мир Бальмонт, и в не меньшей мере, чем разоблачающий бессмысленность эстетизма, его легковесность, Анненский — поэт-декадент. Можно даже сказать, что Кузмин — декадент *par excellence*, т.к. в его лирике эстетизация мира и ее разоблачение удивительным образом уравновешены, и сближать его с "преодолевшими символизм" у нас нет никаких оснований. Заметим, кстати, что сам Кузмин относился к акмеизму враждебно, ощущая его чуждость своему творчеству, а большинство акмеистов к нему — критически, и если в стихах Кузмина и можно найти такие "акмеистические" черты, как "говорок", ориентацию на романские культуры, фабульность стихотворений и т.п., то, как это подчеркнул сам Кузмин, "у течений при полном несовпадении сущностей могут иногда совпадать формальные методы"⁵.

Стихотворение "Где слог найду" своим окончанием предвещает и третий раздел "Сетей" с его центральным циклом "Вожатый", в котором как бы "проясняется" неожиданная и кажущаяся непонятной часть последней строки стихотворения — "далек чудес послушных", начинающейся столь характерным для Кузмина восклица-

нием "ах" --- "Ах, верен я, далек чудес послушных / Твоим цветом, веселая земля!" - этим сентименталистским шаблоном, являющимся элементом иронически играющего шаблонами и банальностями почерка Кузмина, и в то же время указывающим здесь и на отдаленность от чего-то для поэта ценного: ведь "ах" относится не только к "верен я" (твоим цветам, [...] земля), но и к "далек чудес послушных". Вся третья часть "Сетей" построена под знаком обретения цельности ("Вновь цело то, что расколото"), сочетания "земли" с "небом", чувственности с чувством, этого "чуда", причем чуда "послушного", т.е. достижимого путем лично-индивидуальных усилий человека. Хотя лирический герой Кузмина пытается достичь цельности, отказываясь от какого-либо действия и выбирая путь пассивного ожидания, само это ожидание исключительно интенсивно, болезненно-экстатично и напоминает, как это отметили современники, "религиозный экстаз Якопоне да Тоди"⁶. Центральный образ стихов третьего раздела "Сетей" - Вожатый (так называется средний цикл раздела, и так впоследствии Кузмин назовет целый отдельный сборник своих стихов; сам же образ вождя-поводыря-водителя пройдет не только через все его стихи, но и через его прозу) по своей функции - дантовский образ, хотя "Вергилий" Кузмина в силу поставленного перед героем задания пассивного достижения чуда сочетания земли с небом, а также, возможно, и под влиянием старообрядческой религиозности, с которой поэт был связан биографически, выглядит иконописно, является в латах и о крыльях, как архангел Михаил - святой Михаила Кузмина. Однако, характерно, что дантовская аналогия у Кузмина далеко не полная, и не толь-

ко потому, что сам герой к раю так и не приближается, но и потому, что хотя в пятом стихотворении состоящего всего из семи стихотворений цикла герой и уверяет, что "Воскресший дух неумертым"; уже в следующем разделе, в "Струях", меркнет сам образ Вожатого, он охвачен "слабостью бледной", у него смыкаются "вещие губы", на чело его ложится тень, из его сердца исторгнута радость и, наконец, он "как воск, окрашенный пурпуром" тает: образ, созданный желанием и мечтой лирического героя, оказывается неживым.

В стихах третьей части много религиозно окрашенных символов - трубы, реки, весов, розы, крыльев, костылей, зеркала, перстня, а также религиозно окрашенных образов - брата, гостя, жениха, друга, милого, много и религиозно окрашенных слов, напр., ризы, ладан, свечи, кельи, лампы и др., и мотивов (мудрости, покоя, света, чистоты, рая, жертвы, боя); ощутим и сектантский элемент в образах братьев, сестер, поцелуев, а также рая как светлого сада, т.е. поэтика стихов третьего раздела не только символистская, но и напоминающая Блока, Вяч.Иванова, отчасти раннего Клюева. Однако, нельзя не заметить столь характерной для Кузмина условности, искусственной сделанности и этого мира. Так уже в первом стихотворении из цикла "Вожа-тый" (у Кузмина первые стихотворения чаще всего как бы задают тон всему циклу) первые две строфы -

Я цветы собираю пестрые
И плету, плету венок,
Опустились копыта острые
У твоих победных ног.

Сестры вертят веретенами
И прядут, прядут кудель.
Над упавшими знаменами
Разостлался дикий хмель[. ..] -

построены так, что две первые строки первой и второй строфы и две вторые представляют собой параллелизмы, характерные для фольклора, для народной песни, так как логическая связь между ними затемнена, однако она восстанавливается ассоциативно, через символы, и при таком восстановлении оказывается, что плетение венка (которым увенчивают победителей) приводит к обессиливанию врагов как бы нарисованного на иконе "Вожатого" ("Опустились копыта острые / У твоих победных ног") и к его победе, а верчение веретен, которым заняты сестры, нужно для того, чтобы накрыть полученной пряжей ("диким хмелем") упавшие знамена врагов, чтобы никто уже не мог более поднять их, т.е. перед нами проходит как бы процесс "оживления" написанной иконы, изображающей святого, у ног которого находятся грозящие ему "пиками острыми" враги с развевающимися знаменами, и "завершения" ее сюжета, доведения его до показа полной и окончательной победы над силами зла, в которой участвуют избранники - люди ("братья" и "сестры"). По существу этот процесс сходен с тем, с которым мы встречались в первом разделе "Сетей": там "оживлялся" мир театральный, здесь - мир живописный, иконописный.

Характерна для третьего раздела "Сетей" и эстетизация всего, к чему "прикасается" лирический герой (золото на ризах, блистающие снегом здания, нежно сияющие дали; "Вожатый" прекрасен, как серафим, у него сияющее лицо и "ясно золотеют латы", тело его "нежное", окрашенное пурпуром, он стораает "как

роза"). Тема в этом разделе, как и во всех разделах "Сетей" – любовь⁺, правда уже не чувственная, "сладкая", а более одухотворенная по сравнению с двумя первыми разделами, "сладостная", но так же, как и там – в конце концов обманувшая. Хотя намечающийся в "Сетях" путь – поиск лирическим героем большего одухотворения любви – чрезвычайно показателен для общего направления творчества Кузмина, все же считать, что у Кузмина "сети "низкой" любви оказываются разорванными, высокая побеждает"⁷, как это предлагает сделать исследователь творчества Кузмина Марков, вряд ли возможно, ведь третья часть "Сетей" дает один из вариантов столь разнообразной у Кузмина любви, о котором, так же, как и о первом, поэту заранее известно, что и он неприемлем в качестве какого-либо выхода для индивидуума: хотя здесь и нет столь характерной для первых двух частей разоблачающей иронии, разоблачение бесплодности мистически и сектантски окрашенной любви представлено самим стремительным движением сюжета цикла, направленным к спаду.

"Александрийские песни" – четвертый, заключительный раздел "Сетей" – состоит в целом из стихотворений, хронологически предшествующих почти всей остальной книге: Кузмин как бы заранее знает тот итог, к которому он приводит своего читателя. Эпиграфом к этому итоговому циклу мог бы послужить кузмин-

⁺ Смысл названия "Сети" раскрывается в песенках Кузмина, собранных в книгу "Куранты любви": "Любовь расставляет сети / Из крепких шелков/. Любовники, как дети, / Ищут оков".

ский афоризм "лишь изменчивость неизменна", выражающий саму суть психологически и импрессионистически окрашенного декадентства. Повторность минутности приобретает здесь наркотические свойства, завораживающие своей красотой и ужасающие своей опустошенностью: рассказ Апулея читается перед смертью в сто первый раз, как в "Обманщике обманувшемся" кончалась "сто раз известная "Мапон". "Александрийские песни" связаны с этим средним циклом "Сетей" прежде всего мыслью об обманчивости всяких попыток индивидуума занять какую-нибудь осмысленную позицию, об иллюзорности создаваемого поэтом мира, недаром они обрамлены вступлением, в котором Александрия - это только имя, хотя и звучащее для лирического героя всеми оттенками блаженства, мудрости и величия, и заключением, в котором он говорит о том, что Александрию блаженства, мудрости и величия он не увидит "долго, долго", по всей вероятности, никогда, ведь он никогда ее и не видал на самом деле:

Разную красоту я увижу,
В разные глаза насмотрюсь,
Разные губы целовать буду,
Разным кудрям дам свои ласки,
И разные имена я шептать буду
В ожиданьи свиданий в разных рощах.
Всё я увижу, но не тебя!

Трижды блаженная, трижды мудрая и трижды великая Александрия - это символ умозрительного совершенства, причем в творчестве Кузмина это символ сквозной: "Александрию встречаешь не только в его стихах, но и в рассказах, и в его предисловии к стихам Ахматовой, с ней связан Александр Македонский его про-

зы и Мария Египетская в его стихах, из нее впоследствии разовьется его гностика⁸. Сам выбор этого символа не случаен: своеобразная смесь расцвета и упадка в культуре Александрии 2-3 веков сделала этот город для декадента Кузмина своеобразным аналогом переживаемой его героем современности, обострившей все проблемы, связанные с ролью индивидуума, и обнажившей обреченность его претензий на абсолютную значимость. Не случайно "гимновые" и "хоровые" места в "Александрийских песнях" парадоксальным образом пронизаны мотивами смерти. Одно из характернейших в этом отношении – стихотворение "Сладко умереть на поле битвы" – это гимн эстетизированной смерти – "освобождению" для индивидуума, который, исчерпав все свои, отпущенные ему идеями времени, духовные возможности и не будучи достаточно автономным для того, чтобы принять испытания "безвременья", самым "мудрым", самым "сладким" решением для себя почитает: "[...] В теплой и душистой ванне / Вскрыть себе жилы /, И чтобы в узкое окно потолка / Пахло левкоем / И вдалеке были слышны флейты".

"Александрийские песни" в качестве четвертой части "Сетей" – этой своеобразной симфонии – органически завершают книгу: верлибр, которым они написаны – стих, существовавший на русской почве лишь в качестве эксперимента у отдельных поэтов и так блестяще удавшийся Кузмину, сочетал приближающуюся к прозе, стиховую фактуру первого раздела "Сетей" с песней, молитвой и гимном третьего. Кузмин знал о своей удаче и не случайно верлибром не только кончил "Сети", но и начал. Пролог к книге – написанное верлибром стихотворение "Мои предки" – связан с "Александрийскими песнями" по своей форме, но не менее он связан с ними и содержательно. Это стихотворение – посвящение

предкам поэта, живущим в нём самом = всем тем, кто подобно лирическому герою-поэту в "Александрийских песнях", не будучи существами автономными, не имеющими возможности занять подлинную духовную позицию, но в то же время и не желающие отказаться от спиритуального запроса, ищут, если воспользоваться словами Сологуба, "забвения и веселия" кто как умеет (во влюбленности "в дальние горизонты", в "вине", в дендизме, в подражательстве чужим школам и направлениям в искусстве, в сентиментальности, в хозяйственности, в нарядах, в пороках, в напускной строгости и т.п.); т.е. всем тем, кто пытается каким-то образом уйти от жизни в мир искусственный, иллюзорный, зная, или ощущая, или наивно не замечая, всей шутовской легковесности такого ухода, но будучи на него как бы обречёнными, так как всякую ответственность за отсутствие автономности Кузмина с них как бы заранее снимает.

Стихотворение "Мои предки" проливает свет на проблему соотношения автора и его лирического героя. Из пролога становится совершенно очевидным, что у Кузмина, в отличие от Анненского и Бальмонта, между лирическим героем и авторским "я" существует ощутимая и подчеркнутая дистанция: автор как бы демонстрирует разные возможные варианты своего "я", ни один из которых не может быть отождествлен с ним самим. Не может быть отождествлена с ним самим и сумма его лирических героев. Такой принцип дистанционирования героя, последовательно осуществленный Кузминым, полностью отвечает эстетическому духу его поэтики: личная жизнь и судьба актера, когда он выходит на подмостки и исполняет роли, не должны интересовать зрителей, они остаются "за сценой".

Мы не случайно подробно остановились на первой книге М. Кузмина "Сети", на этой сугубо декадентской книге, так как два других его дореволюционных сборника - "Осенние озера" и "Глиняные голубки" - воистину "вырастают" из нее. Первый - из третьей части "Сетей", из "Мудрой встречи", "Вожатого" и "Струй", второй из первой части - из "Любви этого лета", из "Прерванной повести", из "Разных стихотворений. "Осенние озера" органически связаны с третьей частью "Сетей", являясь своеобразной медитацией на тему одухотворенной любви. Герой становится как бы зрителем в своеобразном театре теней, на сцене которого перед ним проходит один из отрезков его собственного прошлого. В книге преобладает настроение просветленной печали, прямые "культурные" аллюзии почти отсутствуют, появляется природа, данная скорее в музыкальном, чем в живописном ключе, так как несмотря на живописность все стихотворения - почти вариации на одну тему: усталости, осени, тишины, близкого наступления зимы, близости смерти. Уже первое стихотворение "Хрустально небо, видное сквозь лес" с его характерным для книги в целом религиозно-окрашенным словарем, отсылает нас не к "далеким чудесам" (вернее, к далекости от чудес) первой и второй книги "Сетей", а к "приближенным чудесам" части третьей: "Так ждало сердце завтрашних чудес [...]" или "Давно Вы ждали, /Чтоб желтым, красным, розовым, лиловым/ Иконостасы леса расцветить[...]" Но есть здесь и другое: "просматривание" прошлого, или, может быть, прочтение одной из глав собственной жизни, вернее - неудавшейся попытки сделать любовь воистину духовно-духовной, здесь не простое повторение пройденного. Надежда

на сладостную любовь, преобразующую жизнь, характерная для лирического героя "Мудрой встречи" и "Вожатого", сменяется "грустью" ("Надежду сменит сладостная грусть[. . .]") нового лирического героя "Осенних озер", знающего о своих грехах, "вольных и невольных", и потому богомольного. Герой таким образом делает шаг вперед на пути своего духовного возрастания, однако грусть его не менее "сладостна", чем любовь героя "Вожатого", так как и она питается надеждой на прощение, которое обязательно дается всем раскаивающимся грешникам⁺, т.е. отрицанием первородного греха, нежеланием знать о существовании в человеческом феномене неотделимой от него, неспособной к личностно-индивидуальному видению своих заблуждений и раскаению сферы массового существования. Таким образом, это упование на раскаение и прощение становится иллюзорным выходом для индивидуума в силу того, что оно не универсально (интересно, что сюжеты духовных стихов Кузмина - все либо апокрифические, либо сектантски-хлыстовски-фольклорные). Эта иллюзорность надежд лирического героя "Осенних озер" подчеркнута тем, что его "слезы" и "мольбы" текут слишком мелодично и красиво, они Кузминым предельно эстетизированы, поэтому стихи этой книги, часто напоминающие то любовную элегию батюшковско-пушкинского толка, то старую итальянскую поэзию, прежде всего - Петрарку и других

⁺ Характерны в этом смысле "Духовные стихи" и "Праздники Пресвятой Богородицы", составляющие заключительную, третью часть книги: сюжеты "Духовных стихов" все о суде и о милости, цикл же "Праздники Пресвятой Богородицы" - прославление заступницы за грешников, "ходящей по мукам" Небесной Девы.

итальянских, а также и провансальских, поэтов, гораздо более изощренны, изысканны, "сделаны", чем их стилизуемые образцы. "Сделанность" переживаний своего героя Кузмин подчеркивает и искусной, и искусственной, строфикой "Осенних озер", которые в этом отношении вдвое богаче очень разнообразных по строфике "Сетей", и причудливостью сочетаний разноstopных стрoф и числа строк в строфе, и разнообразием рифмовки (в этом смысле стихи "Осенних озер" приближаются к изысканным песенкам Кузмина из "Курантов любви"). Как отмечает исследователь творчества Кузмина Марков, в "Осенних озерах" можно найти не только сонеты, элегические дистихи и "французские ямбы", но и ронсарову строфу, риторнель, рондо, французскую балладу, секстины, в них есть сафическая строфа, газели всевозможных родов, разного типа народный стих, пентаметры, "античные" дольники, Кузмин не забывает и верлибра, его Спенсерова строфа - лучшая в русской поэзии. Значительно возрастает и количество многообразных узоров из согласных - аллитераций, строящихся на повторении начального согласного, причем Кузмин этим не ограничивается, он включает середину слова, повторяет больше, чем один согласный, часто приносит иные элементы - гласные, внутреннюю рифму (напр., "Смотря на стан стройней озерных лoз", или "Слова звучат свежей свирельного напева" и многое др.). Из звуковых повторов рождается тавтология, призванная в "Осенних озерах" к тому, чтобы усугубить впечатление усталой резигнации ("Парчей нависли над ковром парчевым"), а также и такое явление, как приближающаяся к искусному, изощренному каламбуру паронимазия (образование

неожиданных корневых двойников, хотя корни - ложные): напр.: "Из купола небес, как из купели", или "С небесных падевых полей").

Таким образом, можно сказать, что поэтический мир "Осенних озер" в не меньшей мере, чем мир "Сетей", хотя и по-другому, остается кузминским стилизованным "миром искусства", и говорить о каком-либо преодолении декадентства здесь не приходится.

Если сборник "Осенние озера" в целом можно рассматривать как медитацию на тему одухотворенной любви третьего раздела "Сетей", то следующая большая книга Кузмина "Глиняные голубки" это - вариация на тему чувственной любви их первого раздела, и не случайно она начинается со стихотворения, в котором выражен отказ от искусного, но искусственного "оживления" духовного изобразительного искусства (в прологе это рисунки в катакомбах), столь характерного для "Вожатого":

"Из глины голубых голубок
Лепил прилежной я рукой,
Вдыхая душу в них дыханьем.
И шевелились с шуршаньем,
И жались одна к другой,
Садясь в круг на круглый кубок.
Клевали алые малины,
Лениво пили молоко,
Закинув горла голубые,

И были, как совсем живые,
Но не летали далеко,
И знал я, что они из глины.
И показалось мне бездушным
Таинственное ремесло,
И призрачными стали птицы,
И начала душа томиться,
Чтоб сердце дар свой принесло
Живым голубкам, но послушным".

(1913)

Речь, однако, шла не только об отказе от поисков более одухотворенной по сравнению с чувственной любви, но, прежде всего, о попытке отказаться от всякой эстетизации и стилизации жизни,

о намерении приблизиться к ней в ее "живых" душевных проявлениях, Лирический герой "Глиняных голубок" вновь обращается к любви "сладкой", чувственной, такой, какой он отдал дань в первой части "Сетей", но если там он эстетизировал (театрализовывал) жизнь, то здесь он хочет принять жизнь "как она есть", не приукрашивая ее, с ее "веселыми равнинами" и "пасмурными местами", он хочет, не боясь жизни, любить просто ("И смелая любовь проста") и петь "простую песенку бесцельно, словно чиж". Не случаен пронизывающий всю книгу мотив странствий, указывающий на стремление героя соприкоснуться с любовью в жизни в ее многообразных проявлениях⁺. Чем же мотивирована такая попытка обращения к жизни, с ее отнюдь не всегда прекрасными проявлениями, у лирического героя Кузмина, раньше всячески стремящегося уйти от всего повседневного в мир эстетически преображенный? Анализ стихотворений III книги показывает, что герой отнюдь не находит в самой жизни, к которой он приобщается, каких-либо положительных ценностей, она - эта грешная жизнь - пуста и

⁺ Первая часть "Глиняных голубок" называется "Веселый путь", а в последней части - романе в стихах "Неистовый Ролла" - действие разворачивается то в Венеции, то на Корфу, то в Париже. Характерно и то, что вторая книга "Глиняных голубок" - "Разные стихотворения" - представляет собой пеструю, многоцветную смесь, рисующую разные жизненные явления. Показательно и преобладание присущей прозе сюжетности, призванной создать иллюзию реально происходившего в любовных циклах, достигающей апофеоза в заключительном неоконченном романе в стихах, причем возможно, что и его неоконченность - прием, с помощью которого Кузмин моделирует открытость жизни.

тесна (ср., напр., "Ведь Марию Египтянку/ Грешной жизни пустота/ Прикоснуться не пустила/ Животворного креста"), и ничего не может ему дать. Однако, принятие ее незаметных и простых забот, изображенных Кузминым во всей их убогости, осмысляются героем как то, что "зачтется, как молитва, /У воскресшего Христа". Сам отказ героя от эстетизации жизни, само "опрошение", таким образом, должны быть тем "жестом", который может быть достаточным для оправдания индивидуального существования. Чудо спасения мира и здесь должно происходить за счет индивидуально-личностных усилий героя, которые не могут, как он полагает, не привести к желанным результатам. В прологе герой-художник, который подобно гениальному художнику - младенцу - Христу, прежде создавал из мертвой материи (из глины) подобия живых существ, оживляя их своей любовью (душой), заставляя "глиняных голубок" быть "как совсем живые"⁺, шевелиться с шуршаньем, жаться друг к другу, садиться на круглый кубок, клевать алы малины, пить молоко (выразительные детали: "лениво пить" и "закинув горла голубые" - очень точно подмеченные повадки голубей) и даже лелать, осознав, что это не подлинное творчество, что по-настоящему "оживить" мир, сделать его духовным, ему пока не дано, отказывается от своего

⁺ Укажем здесь на встречающуюся и в других стихотворениях Кузмина маленькую неправильность речи ("были как совсем живые"; вместо - были совсем как живые), делающую ее удивительно живой, поскольку для живой разговорной речи некоторая неправильность является естественной.

"таинственного ремесла", от своих младенческих грез, обращаясь к уже сотворенному, к природным существам - "живым голубкам", и стремится сделать их "послушными" своему замыслу, подобными себе - простому и доброму, наивному ребенку. Отказ от прежнего происходит при полном признании его ценностности: душа делала то, что ей было дано делать, и не ее вина, а ее судьба в том, что ее творения не смогли стать живыми, что одушевленные ею "голубки" не смогли "летать далеко", так же, как и она сама не смогла этого сделать. Новый путь, на который вступает лирический герой Кузмина в "Глиняных голубках", однако, не рисуется подлинным поэту. Уже сама апокрифичность источника, к которому он обращается, свидетельствует о том, что речь идет вовсе не о каноническом образе Христа, и этот неканонический образ служит для Кузмина как бы аналогом образа его лирического героя-художника. Новый путь опрощения, на который он вступает, отнюдь не путь настоящего Христа, не настоящая простота смирения, отказа от того, чтобы отождествлять человеческий феномен с индивидуумом; это опять же отвлечение от жизни, в которой в действительности участвует не одни только, хотя и заблуждающиеся, "грешные", но в сущности добрые и простые, кроткие и любящие "дети" - послушные "живые голубки", которые спасаются только путем индивидуально-личностных усилий. Это подчеркнуто и тем, что кажущаяся простота "Глиняных голубок" не менее искусна, чем явная рафинированность первых двух сборников. И так же, как это было в "Осенних озерах", и здесь явно чувствуется декадентская усталость и изнеможение, вызванные ощущением иллюзорности "испытываемых" лирическим героем новых путей защиты индивидуума, обреченности на неудачу всех его поисков.